

Z. VARGA ZOLTÁN

## Metaforikus szerkezet és történelmi megértés

Déry Tibor: *Alvilági játékok* (1946/1948/1955)<sup>1</sup>

Déry Tibor számos, különböző műfajban írott művében foglalkozott a vészkorszakkal és Budapest ostromával. Több önéletrajzi visszaemlékezés,<sup>2</sup> egy dráma (*A tanuk*)<sup>3</sup> és egy vitairat mellett talán a legismertebb az először 1946-ban megjelent *Alvilági játékok* című elbeszélésgyűjtemény, amely a hetvenes, nyolcvanas évekig „az egyik legfontosabb Budapest ostromát megörökítő kanonizált szöveg”-nek számított.<sup>4</sup> A több kiadást is megért, többszerzős, gyűjteményes kötetekbe is felvett mű alighanem megformáltságának erős, felismerhetően „irodalmi” jellegzetességei miatt került a vészkorszak-, ostrom- és II. világháború-ábrázolások reprezentatív, ideológiai és esztétikai szempontból is elismert alkotásai közé. A mű keletkezése bonyolult, filológiai szempontból is érdekes történetet takar.<sup>5</sup> A következőkben azonban nem Déry irodalom- és kultúrpolitikai pozícióváltásainak történetét szeretném elemezni, hanem a szerző poétikai törekvéseit, melyek a különböző szövegváltozatokban is igyekeznek egységes értelmet adni az *Alvilági játékok*nak.

A könyv első, 1946-os kiadása öt számozott fejezetből áll. A második, 1948-as változata szintén öt elbeszélést tartalmaz, ám az újonnan felvett *Decemberi ébredés* lett a nyitódarab, és az új változat a cenzúra miatt kimaradó, az orosz katonák erő-

<sup>1</sup> A szerző a tanulmány elkészítése idején Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesült.

<sup>2</sup> A II. világháborús élmények első önéletrajzi megfogalmazása az 1955-ben megjelent *Emlékeim az alvilágból* című füzet (Az Országos Béketanács kiadványa, h. n., 1955.). Ez az első személyes visszaemlékezés már ekkor is egy nagyobb önéletrajzi vállalkozás körvonalait sejtette, s a benne elmesélt 1944-es történések jórészt meg is találhatóak az 1969-es *Ítélet nincs* című memoárkötetben, különösen annak *Nyilas kalandok* című fejezetében. DÉRY Tibor, *Ítélet nincs*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 227–254.

<sup>3</sup> DÉRY Tibor, *A tanuk* = *Uő.*, *A tanuk*, *Tükör*, *Itthon*, Hungária, Budapest, 1948.

<sup>4</sup> KISANTAL Tamás, „mi csak tanúk vagyunk, mi nem tehetünk róla”. *Múltkép és szereplehetőségek Déry Tibor A tanúk című drámájában*, *Literatura* 2017/4., 298.

<sup>5</sup> Az *Alvilági játékok* kalandos keletkezéstörténetét Botka Ferenc foglalja össze a Déry-archívum 17. köteteként megjelent *Szép elmélet fonákja* című kiadványban. Vö. BOTKA Ferenc, [c.n.] [kommentár] = DÉRY Tibor, *Szép elmélet fonákja. Cikk, művek, beszédek, interjúk (1945–1957)*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2002, 471–472.

szakoskodását is ábrázoló *Háború* helyett az eredetileg azt megelőző *Félelemmel* fejeződik be. 1955-ben a kötet elnyeri végleges formáját: a kezdő novella a *Karácsonyest* című szöveg lesz, és megváltozik a befejező novella, a *Félelem* zárata is, melyet a *Felszállás az alvilágból* című, időközben megjelent, azonos fikciós univerzumhoz tartozó (szereplők, helyszín, téma azonossága) elbeszélésből emelt át Déry.<sup>6</sup>

Az *Alvilági játékok* darabjai – a kezdések és a befejezések eltérő ideológiai értelmi ellenére is – egységes szövegvilágot alkotnak. A mozaikos narratív kompozíció lehetővé teszi, hogy a minden változatban szereplő négy „törzs”-elbeszélést (*A ló*; *A csomag*; *Anna néni*; *Félelem*) és a kimaradó vagy újonnan beemelt szövegeket (*Háború*; *Felszállás az alvilágból*; *Karácsonyest*; *Decemberi ébredés*) önállóan, egymástól függetlenül, vagy akár egy nagyobb lélegzetű, összefüggő elbeszélés részeként olvassuk. A novellák helyszíne néhány rövid kitérőt nem számítva egy a főváros pesti oldalán, a Szabadság tér közelében („a főkapitánysággal átellenes házban, egy keskeny mellékut[ában]”)ate található bérház pincéje, időnként lakásai. Az utolsó, legterjedelmesebb elbeszélésben e ház lebombázása után a szín az egyik szomszédos épület légvédelmi helyiségébe, a Nádor utcába kerül át. Az 1955-ös kiadástól kezdve az első novella a Budapest körüli ostromgyűrű bezárulásának napjával, 1944. december 24-ével kezdődik, az utolsó a környéket „felszabadító” első orosz katonák megérkezésével, a németek és a nyilasok távozásával, a Pestet és Budát összekötő hidak felrobantásával zárul. A köztük eltelt időszakot a történetek epizodikusan, de időrendben mesélik el. Fiktív idő és történelmi idő kapcsolata töredékes, az ostrom aktuális történései nem befolyásolják érdemben a szereplők életét – talán az utolsó novellát kivéve, melyben az oroszok küszöbön álló érkezése, illetve ennek várható következményei adják a cselekményalakító feszültséget. Ezt leszámítva a fiktív idő statikus, kimerítet. Sok szereplő több novellában is felbukkan (Mari néni, özvegy Daniskáné, a nagyothalló ezredes, Pignitzkyék, Anna néni és katonaszökevény fia, Juliska, sőt az utolsó novella polgári főszereplői is előkerülnek e lakók beszélgetéseiben), ezen kívül előfordul, hogy a szereplők visszautalnak egy korábbi novellában végbement eseményre (például Pignitzky tanácsos halálára, Anna néni meggyilkolására, korábbi lakhelyük elpusztulására stb.). Ily módon tehát a novellák a hely, az idő egysége, a szereplői kör érintkezései, az elbeszélések határain átívelő metaforikus hálózat (látás/homály; fény/sötétség) és az intertextuális utalásrendszer (bibliai motívumok, görög mitológiai utalások) révén akár egy kihagyásos, töredékes regény fejezeteiként is olvashatók.

Az egyes novelláknak nemcsak a terjedelme, hanem a „fókusz” is változatos. A *Karácsonyest* című nyitó történet allegorikus-szimbolikus szerkezetű, csakúgy, mint

<sup>6</sup> A három különböző elrendezés különbségét részletesen tárgyalom az *Önéletírás és fikció között. Történelmi történetek* című, a L'Harmattan kiadónál sajtó alatt lévő könyvemben. A gondolatmenet következetősége miatt megadom a novellák sorrendjét az elbeszélésgyűjtemény különböző változataiban: I. *Alvilági játékok*, Szikra, Budapest, 1946 (önálló kötet): I. *A ló*, II. *A csomag*, III. *Anna néni*, IV. *Félelem*, V. *Háború*; 2. Elbeszélésciklusként a *Jókedv és buzgalom* (Szikra, Budapest, 1948.) kötetben: I. *Decemberi ébredés*, II. *A ló*, III. *A csomag*, IV. *Anna néni*, V. *Félelem*; 3. Elbeszélésciklusként *A ló meg az öregasszony* (Magvető, Budapest, 1955.) kötetben: I. *Karácsonyest*, II. *Decemberi ébredés*, III. *A ló*, IV. *A csomag*, V. *Anna néni*, VI. *Félelem*.

<sup>7</sup> DÉRY Tibor, *Alvilági játékok = Magyar írók tanúságtétele (1944–45)*, Magvető – Szépirodalmi, Budapest, 1975, 207.

az eredeti befejezés, a *Háború* című novella. A *Decemberi ébredés* tárgyias, minimalista írás, *A ló* allegorikus, példázatos elbeszélés, *A csomagban* a groteszk megformálás dominál, az *Anna néni* szintén példázatos jellegű, míg az új záródarab, a *Félelem* – mely a kötet leghosszabb novellája – kamaradrámát idéz. A címek – az utolsó novelláét kivéve, mely magyarázó funkcióval bír – metonimikus rész–egész-viszonyban állnak az általuk megnevezett szöveggel, és hozzájárulnak a szövegek jelentéstartományának bővítéséhez. Tárgyilagosan utalnak a történet valamely részletére, amely kétségtelenül fontos, de nem központi szerepet játszik az elbeszélte történetben.

A novellák nem a főszereplők köré íródnak, az elbeszélői figyelem megoszlik a különböző alakok között. A szereplők zömmel idősek, közülük is aránylag nagyobb figyelmet kapnak az asszonyok. A narrátor minduntalan hangsúlyozza idősebb alakjainak testi törődöttségét, fogyatkozását, szereplőit öregíti, ötvenéves nőt „vénaasszonynak”, „öregasszonynak” nevez; hősei nehezen mozognak, soványak vagy elhízottak, sánták vagy süketek, az elbeszélői tekintet kíméletlenül kitergeti a testi hibákat. A szereplők efféle leírását nem realista célok motiválják, az elbeszélő a hadköteles férfiak hiányával nem a művek történeti idejét konnotálja redundáns módon. Az öregségnek, törődöttségnek, a szenvedések nyomait viselő testnek (a *Karácsonyest* nagy hasú özvegy Ruskónéja három gyermekét és férjét temette el) célja a halál mindenütt jelenvalóságának hangsúlyozása, a halálközeli lét általános egzisztenciális helyzetének metonimikus kiemelése, a bibliai, újszövetségi szegénység képzetének megidézése, amely az igaz tanításra fogékonyság metonímiája. Az erkölcsi szempontból elvileg semleges életkor egy alkalommal (*Anna néni*) morális értelmet is nyer, amikor a címszereplő Anna néni halála előtt a pince passzív lakóit vádolja az éppen a végesség elfogadásából és belátásából nyerhető bátorság és kiállás hiánya miatt:

A fiatal még a boldogságban bízik, de mi vesztenivalója van a magunkfajta öregnek? Isten s ember elhullt mellőle, magára maradt szeretetével, amely senkinek sem kell, reményei kútba estek, hát az utolsó órájában sem becsülné meg magát, mielőtt a lelkét kinyomja? [...] S most, hogy itt volt az olcsó alkalom, mert már amúgy is a gödör szélén álltok, hát ezt is elszalasztottátok, madaraim.<sup>8</sup>

Az *Alvilági játékokat* benépesítő szereplők nagy része szegény. A szegénység ábrázolása jobban illeszkedik a mű „realista” törekvéseibe, már ha „realista” törekvésnek tartjuk, hogy a társadalmi kontextust úgy mutatják be a szövegek, hogy az olvasó összefüggést lát a szereplők társadalmi helyzete (származásuk, gazdasági lehetőségeik, műveltségük, beidegződött cselekvési mintáik és gondolkodásmódjuk, áthagyományozott értékrendjeik) és viselkedése között. A pince szegény lakói szolidárisabban viselkednek egymással, megosztják maradék javaikat egymással, közösen, egymást segítve, a nélkülözéseket elviselve vészelik át az ostromot. Ezzel szemben a tehetősebekre kevésbé jellemző a segítőkészség, a „felebaráti szeretet” gyakorlati megnyilvánulásai, s viselkedésük általános morális minősége is alacsonyabb. De a szegénység,

<sup>8</sup> Uo., 285–286.

a nincstelenség – akárcsak az öregség, a megtört, szenvedéseket magán viselő test – itt is a megbékélt, megváltott krisztusi, keresztényi állapot lehetőségét jelképezi, amely az egész szövegen végigvonul az áldozathozatal, az áldozattá válás, az önfeláldozás variációin keresztül. A megváltásnak ez a közelsége végig ott van a történetekben, hiszen az együttérzés, a szájalom, az irgalom megannyi megnyilvánulását láthatjuk a szereplők cselekedeteiben, hallhatjuk szavaikban. A szöveguniverzum egészében azonban a „felebaráti szeretet” ritkán válik következetes, hatékony és sikeres cselekvéssé, személytelen közösségi morállá. A háborús pusztítás barbarizmusa, az alapvető morális szabályok büntetés nélküli áthágása, a gátlástalanság, az erőszak tobzódása közepette ez a közeli egyszerre nagyon, szinte elérhetetlenül távoli lesz.

A *Karácsonyest* című novella tematikus és motivikus szembeállításokra és ellenpon-tozásokra épül. A történet pár óra leforgása alatt játszódik. Egy karácsonyi családi vacsora előkészületeit, majd magát a vacsorát mutatja be. A karácsonyi készülődés, a házi boldogság apró cselekvései mögött azonban utalásos módon felsejlik a nyomasztó történelmi helyzet (fegyverek, hamis iratok, titkos szervezkedés, letartóztatás). Noha a karácsony, Krisztus, az emberiség megváltójának születése a kereszténység egyik legfontosabb ünnepe, az ünnep a nyugati világban a 20. század közepére jórészt profanizálódott, s nem csupán vallásos ünnep, hanem a modern, világi berendezkedésű társadalom egésze (más vallásúak vagy hitetlenek) számára is fontossá vált mint a szeretet, a családi összetartozás ünnepe. A novellában is éppen ezt látjuk, hiszen a szereplők semmilyen vallásos szertartásra, rituáléra nem készülnek, az ünnep eseménye a közös családi vacsora (lenne), mely bőségével szemben áll a család szerény anyagi lehetőségeivel, illetve a történelmi idők ínséges körülményeivel. A család csupán három főből áll: az idős anya (özv. Ruskóné), legkisebb lánya (Évi), illetve a lány vőlegénye (János). A szereplőkről a történet rövid ideje alatt keveset tudunk meg. Az anya bemutatásából csapásokkal teli személyes élettörténet bontakozik ki, hiszen férjét és hét gyermekéből hármát is eltemetett, de mindez csupán megviselt testén hagyott nyomokat, lelkének épségén nem. Az elbeszélő annak ellenére is minduntalan „öregasszonynak”, „özvegynék” nevezi, hogy az egész történet során vidám, humoros, a háborús viszonyok komolyságához szinte nem is illő a viselkedése: leendő vejével közvetlen, kedves, lányával, Évivel pedig egészen meghitt, évődő a viszonya. A kicsattanó életöröm azonban – a fiatalsággal kibővülve – mégis Évinek az attribútuma, akinek „bugyborékoló, fel-felszálló, édes gerlenevetése” erotikus képzeteket kelt: „fejét hátravetve, teli torokkal [nevetett], olyan buzgón, hogy gömbölyű fehér nyaka megtelt az édes erőfeszítéstől”.<sup>9</sup> Ugyancsak a lány kezdeményezi a beszélgetést az ételekről, ő az, aki lassan, érzéketlenül ad „élő közvetítést” az ünnepi kacsza elkészítéséről, szakszerű felszeleteléséről. A két nő az élet érzéki örömeinek képviselésével nem hedonizmust hirdet, egyébként a menyasszony és a vőlegény násza, és maga az étkezés leírása is hiányzik a szövegből, csupán szószavú elbeszélői beszámolóként vagy ellipszis-ként kerül a narrációba. A testi, anyagi valóságra irányuló figyelmük, gondosságuk a körülöttük zajló kollektív szörnyűségek intellektuális, (im)morális eredetével képez

<sup>9</sup> Uo., 211.

ellenpárt. A testiség örömei egy ártatlan, természeti állapot megnyilvánulásai, melyekre a történet végén az alvó fiatalokat szemlélő anya tekintete ad áldást és feloldozást, természeti folytonosságot s büntelenséget szegezve szembe a történelem álnokságával.

Az áldás és a megváltás ígérete közvetlenebb módon is megjelenik a szövegben. A történelmi „véletlen”, vagyis az ostromgyűrű bezárulása és az 1944-es szenteste egybeesése a szövegben jelentéssé válik. A megváltás ígérete, Krisztus születésének örömhíre és a szovjet csapatok megérkezése – a mű megjelenésének kontextusában – merész és különös metaforát képez a szövegben. János, Évi vőlegénye azonnal felfigyel az első orosz „belövésre”, a felmentő sereg érkezésének örömhírére, s míg a „megváltás” a kötet számos helyén – például *A ló* című novellában – ironikus távolságtartással jelenik meg, itt szó sincs erről:

A férfi nyelt egyet megindultságában.

– Karácsony napja van – mondta.

[...] karácsony napján az első orosz ágyúgolyó! Talán megérjük a megváltást!<sup>10</sup>

A novellák képi világában feltűnnek az egész kötetet behálózó metaforák. „Gyerünk az alvilágba!” – kiáltja az özvegyasszony a fiataloknak az első támadáskor, s a pince, az ostromtörténetek elmaradhatatlan helyszíne egyszerűen az épület lakóinak mikrokozmoszaként tárul az olvasó elé. A hétköznapi nyelvben szinte mindig metaforikus értelmében (a halottak birodalma) használjuk az „alvilág” kifejezést. Déry szövegében viszont a szóösszetételből kihallatszik a szó szerinti jelentés, mely a térbeli elhelyezkedést és/vagy az alárendelt pozíciót az épületnek a lakók mindennapi életében kevés szerepet kapó helyiségére vonatkoztatja. Az *Alvilági játékok* cím többszörös szemantikai feszültséget takar, hiszen egyrészt az antik mitológia nagyszabású hőseinek és emberi mértéket alakító történeteinek világát viszi ki a pince, az átlagemberek jellegtelen tereibe, másrészt a halál közelségének ünnepélyes komolyságát a „játékok” kifejezés pejoratív komolytalanságával kapcsolja össze (vö. „kisdéd játékok”). Az emberi világ anyagi és erkölcsi pusztulásának apokaliptikus víziója, az „alvilág” metonimikus használata Déry művében közelebb van az antik túlvilághoz: a pince kevésbé idézi az örök büntetés és kárhozat keresztény képzetét, figurái inkább a görög mitológia alvilágában foglyul ejtett holtak redukált, de mégis antropomorf életét élik.

A történetbeli pince elvileg védelmet és menedéket nyújt, ám ezt a tulajdonságát alig értékeli ideiglenes lakói. A pincebeli élet egyik metonimikus jellegzetessége a fény hiánya, korlátozottsága. Számos jelenet látomásosságának, apokaliptikus víziójának feltétele a hiányos megvilágítás, az imbolygó gyertya- vagy lámpafény miatt eltorzult tárgyak, megváltozott emberi vonások.

A légóparancsnok, a menet élén lépkedve, itt hirtelen megállt, s feje fölé emelte kis, fekete petróleumlámpáját. Kétoldalt az árnyékok, élénken hadonászva, leszakadtak a falakról, s egymás tövébe átnőve, mint egy bonyolult bokor gonoszság, mozdulat-

<sup>10</sup> Uo., 210.

lanul meglapultak a padlón. A pince boltíves, sötét mennyezete alatt, a falak rácsukódó keretében, megjelent a ló kivilágított, széles fara.<sup>11</sup>

Az asztal fölötti polcokon egy bádogdobozba szerelt kanóc himbálta bizonytalan, holdszínű lángját. [...] Olykor egy kar vastag árnyéka diadalmasan felszaladt a mennyezetre, s elmerült a homályban.<sup>12</sup>

A világosság (fény), illetve annak hiánya, a sötétség, a vakság az *Alvilági játékok* legfontosabb trópusa. A földalatti élethez tartozó sötétséget az elégtelen mesterséges megvilágítás legfeljebb homállyá alakítja, az ember előidézte apokalipszisben az érzékelésmód formája a vízió lesz, melyben nemcsak a tárgyi világ stabilitása bomlik meg, hanem az emberi tudás és erkölcs talapzata is, a pince lakói pedig hasonlatossá válnak a platóni barlang-hasonlat árnyékvilágának tudatlanságban élő lényeihez. A világosságnak a történelmi körülményekből adódó hiányát az évszak, a tél fénytelenége is erősíti, a külszínen játszódó jelenetek nappalában pedig a köd nyeli el fenyegetően a dolgokat és az embereket. Nyilvánvaló, hogy az érzékelés fogatkozása nem szűkül a fizikai tapasztalásra: a tisztánlátás hiányának metaforái morális irányvesztésre utalnak.

A Mátyástemplom, mint egy nyíl, amelyet a hegy lőtt ki magából, sötétben igyekezett a holdfényes ég felé, alatta a házak, melyekben az ostrom óta kialudt minden emberi öntudat, világtalan szemekkel nézték a magára hagyott folyót.<sup>13</sup>

A fény mint fizikai jelenség, illetve a morális tisztánlátás metaforikus egymásra vetítése *A ló* című elbeszélésben jelenik meg a legkomplexebb módon, a fény/sötétség – látás/vakság metaforika ebben a novellában képezi a legsűrűbb jelentésmezőt. A történetben az egyik szereplő nyomába szegődik és a pincébe költözik egy, a romos városban kóborló ló. A befogadó pince közösségében részvétet ébreszt az idegen, urbánus környezetben, az emberi gondoskodás hiányában, a harci cselekmények közepette pusztulásra ítélt állat. S hogy együttérzésük még teljesebb legyen, az emberek konfliktusába ártatlanul belekerült állat ráadásul vak is, bár ezt a novella később bizonytalanná teszi. A lakók többsége az esendőség, a gyámoltalanság, az ártatlanság allegóriáját látja a lóban, egyúttal pedig átruházzák, delegálják együttérzésüket, s az állat antropomorfizálásával önmaguk és mások szenvedését pillantják meg benne. A ló iránt felébredt részvét bizonyos tekintetben azonosulás az ártatlan áldozat szerepével, de egyben a felelősség elhárítása is, amint ezt a történet alakulása a későbbiekben igazolja. Az okatlan állat ugyanis nem tud változtatni sorsán, szemben az emberekkel, ahogyan azt egy másik novella korábban már idézett hősnője társai szemére veti. A ló érkezése felbolydítja a sorsát beletörődően és megadással váró közösséget, melynek tagjai sorscapásként élik meg a háborút. A legszélsőségesebb

<sup>11</sup> Uo., 226.

<sup>12</sup> Uo., 231.

<sup>13</sup> Uo., 240.



reakció özvegy Daniskánéé, aki a ló megjelenését jelenésként éli meg, s misztikus élményét babonás áhítattal osztja meg kérkedő barátnőjével, a szintén özvegy Mari nénivel: „a fény ott maradt a feje körül. Nem hittem a szememnek, többször is odanéztem, de olyan fényesség ragyogott körülötte, mintha egy csillag gyúlt volna ki a feje fölött.”<sup>14</sup> Időnként az elbeszélő is valamiféle isteni jelként, hírnökként – a megváltásé, a feloldozásé, a békéé? – mutatja be a lovat:

Az oidipuszi éjszaka vaksötétjében csak patkóinak felszálló, sárga szikrái fényletek, mint egy jajkiáltás írásjelei. Hosszan, panaszosan nyertett, nyakából, hátából dőlt a vér; a pince alacsony mennyezete három helyen lehántotta bőrét. A folyosó végére érve azonban hirtelen megállt, s mélyen lehorgasztotta a fejét.<sup>15</sup>

Az elbeszélő valóban sugallja a ló megjelenésének fontosságát, ám annak többértelműségét inkább arra használja, hogy megvilágítsa a szereplők eltérő viszonyát a pusztításhoz és a gyilkoláshoz. A több nézőpontú megközelítés ironikus és groteszk tónusokkal tompítja a középpontba állított szereplők pátoszos szemléletmódját, így a novella egészének pátoszos hangvételét és témakörét is:

Az emberek hallgatva néztek maguk elé, elsötétülő szemmel s kegyetlen összecsikorduló fogakkal; úgy festettek, mintha az állat kövér, verejtékes farát vizsgálgatnák a zsigerek vadságának s a krisztusi szeretetnek kettős szenvedélyével. A ló hátraforduló fejével szelíd, hívogató pillantásokat vetett feléjük.<sup>16</sup>

A pince szegény lakói összefognak a ló megmentéséért, s felháborodva fogadják a tehetősebb Pignitzky tanácsosnak az állat levágására tett, a körülmények ismeretében egyébként észszerűnek tűnő javaslatát. Az állat sorsa fölötti szánakozás, a vele való törődés bizonyos tekintetben kibúvó, hogy ne lássák meg az emberi szenvedést (Juli-val például senki sem törődik, amikor hasra esik és jajgatva elterül, a ló panaszos nyertetésére viszont összesereglik a pince), embertársaik orruk előtt zajló feláldozását. A Szabadság térre induló takarmányszerző expedíció tagjai titkon tudatában is vannak ennek a morális önellentmondásnak, mint kiderül a légóparancsnok tervét elmesélő Juli és a lovat megtaláló János bácsi dialógusából:

– Tudom én azt, hogy ember-állat nem arra született, hogy boldog legyen, hanem hogy elvégezze a kötelességét. De a ló mégsem arra való, hogy levágják.

– Hát az ember? – mondta János bácsi.<sup>17</sup>

Útjukat folytatva aztán hamarosan beleütköznek az emberi mészárszékhez terelt zsidók menetébe. A két férfi meg sem próbál segíteni a halálra szánt embereken, gyáván

<sup>14</sup> Uo., 230.

<sup>15</sup> Uo., 226.

<sup>16</sup> Uo., 227.

<sup>17</sup> Uo., 245.

viselkednek, erkölcsi ellenérzéseik legfeljebb a szörnyülködésben, rosszkedvű, büntudatos félrenézésben nyilvánulnak meg. Ezzel szemben Sovány Juli, a törékeny, fiatal árva lány ugyan sikertelenül, de megpróbál szembeszállni a nyilasokkal. Juli alakja Kosztolányi, Móricz vagy Csáth néhány hősét idézi. Ő is, mint a fenti szerzők néhány feledhetetlen hőse, meghasonlik az emberi gonoszság mértéktelensége láttán, egyszerű jósága megrendül a mindent átható erőszak légkörében. A tehetetlenség és frusztráció érzése végül esztelen tette sarkallja: a zsidók megmentésére tett sikertelen mentőakcióját a pince közösségében játssza újra. Az ismétlési kényszer az agresszor szerepét Pignitzkyre, a védtelen zsidókét pedig a lóra viszi át, Julit pedig a tanácsos meggyilkolására ösztönzi, mellyel a lány egyetlen eltűzött, artikulálatlan gesztussal tiltakozik a világ gazságai ellen.

A sötétség és vakság metaforái *A ló* című novellában az emberi szférája fölé növekedett erőket jelképeznek. A köd mint a látás akadálya e metafora egyik variánsa. A köd az embereket elveszejtő gyilkos közeg, az anyaggá vált halál, mely felbontja, feldarabolja testüket; a látvány, a kép szakadozottsága, a láttatott dolog, a meggyilkolt testek szakadozottságára utal:

A ködnek egy másik mozgó fülkéjéből csak egy hosszú, vékony kar nyúlt ki, kezében bottal, melynek vége eltűnt a sodródó párában. Magányos fejek álltak ki itt-ott a ködből, arrébb egy kinyúló láb ereszkedett bele a kavargásba, amely nyomban elnyelte utánazuhanó, láthatatlan törzsével együtt.<sup>18</sup>

A korlátozott érzékelést, a látás kihagyásait a képzelet egészíti ki látomássá, a pillanatokra előtűnő részletekből következtet a monumentális gonoszságra, ami egy pillanatra allegorikus alakot ölt Juli előtt:

A hullámozó köd helyenként oly sűrűn nyomult a végeláthatatlanul vonuló sorok közé, hogy gyors, fehér függönyével egy-egy részletet elkerített a menetből, s természettüli nagyságban a felszínre emelte.<sup>19</sup>

A magas, sovány asszony körül egy percre szétfoslott a köd, hátraforduló arca oly élesen vált ki a tűz fényében, mint egy kérdés a gyóntatószékből. Juli felnézett az égre. Az asszony fölött, az égő ház szikraesőjében lebegve, tisztán kivette a halál angyalát, kezében hatalmas pallosával, amelynek árnyéka a nő arcára esett.<sup>20</sup>

A ködnek és sötétségnek narratív funkciója is van, hiszen a zsidók megölését nem ábrázolja közvetlenül a szöveg. A gyilkosságok a távolban vagy a köd leple alatt történnek, csupán kikövetkeztethetők a gépfegyversorozatokból és pisztolylövésekből, vagy pedig kicsinyítő tükrözésként vetíti előre őket az elbeszélés az ostromlott környék utcaképeinek leírásakor: „a megrepedt vízvezetéki cső bokáig elárasztotta az

<sup>18</sup> Uo., 246.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo., 247.



utcát; a sötéten bugyborékoló vízen egy nagy hajas baba úszott szétvetett karokkal. Embert alig lehetett látni.”<sup>21</sup> A kitakarásos, elliptikus narráció az olvasás szintjén is bevonja a képzeletet a látomás megkonstruálásába, mintegy az olvasóra bízva az elképzelhetetlen elképzelését, önkéntelenül is megfelelve az ábrázolás tilalmának és a kegyelet elvárásának.

A kihagyásos, utalásos elbeszélismód a kötet egészére jellemző eljárás. A *Decemberi ébredés* című rövid elbeszélés az óvóhelyre kényszerült lakók mindennapjainak életképszerű leírása. A történetben nincs drámai esemény, a pince népességének házi foglalatosságait látjuk: főznek, takarítanak, banális dolgokról beszélgetnek, a háziasság apró-cseprő eseményeit pedig az elbeszélő néha külső nézőpontból folyó, a látható, érzékelhető tárgyi világra irányuló, máskor pedig a szereplők egyéni nézőpontjait tükröző, de szintén a külvilágra összpontosuló leírásai kísérik. Ezek a megfigyelések egyszerre lírai tónusúak és mégis intellektuálisak, egyszerre törekszenek a megfigyelt tárgyi világ érzéki megjelenítésére és értelmezésére:

A reszketés a kövek bőre alatt, láthatatlanul futott, s úgy hatott az ágyuk szélén öltözködő emberek idegeire, mint egy hosszan elnyúló, megoldatlan kérdés, mely az öntudat alatt ide-oda kígyózva hasztalan keresi a kielégülést. A fülledt, nyirkos levegőben égő gyertyák csak gyöngén világították be a nagy helyiségeket, amelynek közepe szinte teljesen sötétben maradt; a párnák és lepedők könnyáztatta, pállott szaga itt, a sötétben gyűlt össze a legvastagabban.<sup>22</sup>

Az elbeszélés csattanóját kimondott és kimondatlan, részletező bemutatás és kihagyott drámaiság szembeállítás adja. Az ágyúzás szünetében egy groteszk jelenetben a pince egyik lakója, a „vénlány” házi kedvencét, kendermagos tyúkját sétáltatja. Az elbeszélés a szereplő tekintetét követi, amely felméri a támadás okozta károkat, miközben elidőzik a bizzarr táplálékát fogyasztó háziállaton:

A tyúk szétterpesztett lábbal, egy helyben állt, s egy patkány leszakított fejét csipegette hegyes csőrével. Tollazata ragyogott, nyaka keményen megfeszült: az egyetlen ép lény a romok között. A szemközti járdán egy katona holtteste feküdt, mellette egy kitépelt fa, ég felé nyújtózó gyökerekkel.<sup>23</sup>

Csupán az elbeszélés végén tudjuk meg, hogy a pusztulás groteszk csendéletének emberi alakja, a földön fekvő katona nem más, mint egyik lakóársának, a pincében köztiszteletnek örvendő nyugalmazott, nagyothalló ezredesnek, Lajos bácsinak a fia. Az elbeszélés utolsó jelenetében a vénlány foghegyről odavetve, részvétlenül közli a ház-mesternével: „– Juliska – [...] –, szóljon Lajos bácsinak, hogy a katonafia meghalt. A Nádor utca 28. előtt fekszik a járdán.”<sup>24</sup> Az elbeszélés kettős fokalizációja miatt

<sup>21</sup> Uo., 243.

<sup>22</sup> Uo., 218.

<sup>23</sup> Uo., 222.

<sup>24</sup> Uo.

nem derül ki egyértelműen, hogy a háttérben felsejlő emberi dráma (a szülő elveszíti gyermekét) a szereplőt, a vénlányt hagyja hidegen, vagy a narrátor takarja ki az elbeszélte dolgok közül. Mindenesetre az idős embernek a hírre adott válasza kimarad az elbeszélésből, a történet a bombázás zajától megrémült tyúk elrejtésével zárul. Déry megoldása Hemingway híres jéghegy hasonlatát idézi, hiszen a mű az emberi szenvedés és tragédia kifejlődését nem ábrázolja, csupán elképzelhetővé teszi. Az elbeszélő figyelem aránytalanul többet foglalkozik az oktalan haszonállat viselkedésével és reakcióival, mint az emberi élet körülötte felsejlő rendkívüli eseményeivel és az általuk kiváltott érzelmekkel.

Az emberi élet háborús viszonyok közötti elértéktelenedése, az erőszakos emberi halál természetessé, hétköznapivá válása egy másik novellában, *A csomagban* groteszk módon jelenik meg. A történet két szomszédos lakóépület abszurd mérközését meséli el, ahogy egy holttestet lopnak át estéről estére a másik épület előtti járdára. Sem a halott kilétét, sem a halál okait nem firtatja senki, az élők nem tudják és nem is akarják betartani a halottakra vonatkozó emberi és „isteni” szabályokat. A végtisztesség rituáléja kiüresedik, s az elbeszélés kabaréjelenet módjára meséli el, hogy a holttest eltávolítása milyen bonyodalmakat és nehézségeket, apró örömeket és bosszúságokat okoz a lakók számára.

A novellafüzér leghosszabb elbeszélése a *Félelem* című novella, mely egyben a kötet 1948 utáni kiadásainak záró darabja. A kötet közel egyharmadát elfoglaló mű a történelmi időben is a legkésőbb játszódik, Pest elfoglalásának végnapjaiban, a novella befejezésében meg is érkeznek az oroszok. Mint arról már korábban szó esett, a novella színhelye különbözik a többiétől, s az átköltöző két özvegyasszonytól értesülünk korábbi otthonuk megsemmisüléséről. A helyszínnel együtt a bemutatott szociokulturális milió is változik, az új tér lakói tehetősebbek, polgári, nagypolgári szereplők is felbukkannak az előző történetek egyszerűbb kispolgári közegéhez képest. Míg az előző elbeszélések egy apolitikus, a történelmi eseményeket passzívan szemlélő réteget mutattak be – az *Anna néni* című novellát kivéve, ahol a saját létében fenyegetett kisember szembeszállt a hatalommal –, addig a *Félelem* szereplőinek jelentős hányada aktív részese a történelemnek. A novella fogoly és fogvatartott kölcsönös függését viszi színre kamaradráma módjára, melynek középpontjában a „nyilas érzelmű” lakók (Bór ügyvéd és felesége, Finiász tanácsjegyző és családja, Milossné), illetve a házban salvadori útlevéllal bujkáló zsidók, Veress Tamás és idős édesanyja állnak. A történet néhány órá s idejében a ház éppen razzia előtt áll, ám már a szimpatizánsok számára is világos, hogy a nyilasuralom végóráit élik. A magyar nemzetiszocialisták egykori aktív támogatói (Bórék és Finiász is nyilas párttagok) már helyezkedni próbálnak a bukás utáni időkre, ugyanakkor tudják, hogy a nyilasok még mindig élet-halál urai. A konfliktus is ebből adódik, hiszen a házparancsnok Bóréknek jelenteni kellene, hogy zsidók élnek az óvóhelyen, de ők és Finiász is félnek a várható felelősségre vonástól. Bórné ugyan feljelenti Veresséket a rendőrnnyomozóknak, a razziára készülődő nyilasokat azonban már nem figyelmezteti jelenlétükre, a novella csúcspontján pedig megpróbálja lebeszélni a feladással fenyegetőző Milossné. A fizikai erőszak büntetlen/büntetlen elkövetésének ideológiai, diszkurzív alapját megteremtő nyilas értelmiségi

réteg belső konfliktusokkal is terhelt. A novella magánbűnök és közerkölcsök összefüggését sugallja. Finiász jegyző szakítani akar szeretőjével, Milossnéval, aki szeretné megtartani a férfit az általa kiutaltatott „zsidólakással” egyetemben. Milossné többször is megszaruslja Finiászt, azzal fenyegetőzik, hogy jelenetet rendez, a novella csúcspontján pedig meggyanúsítja a férfit, hogy ő bűjtatja a hirtelen eltűnt Veresséket, s ezért fel fogja adni őt a nyilasoknak. A „darab” teátrális fordulattal zárul, Finiász lelövi Milossnét, majd nem sokkal ezután Veressék is előkerülnek egészségügyi sétájukról.

A széles értelemben vett elkövetők köréből a novella a fizikai erőszakból ugyan ki maradó, de zsidók ellen elkövetett bűncselekményekben felbujtóként és haszonélvezőként részt vevő (feljelentések, a zsidó vagyon eltulajdonítása) középosztály magatartását vizsgálja. Jellemzésük nem külső, erős ideológiai pozícióból történik, a novella egyetlen erőszakos cselekedetének nincs köze náci ideológiájukhoz. A történelmi idő és események keretezése ezt nem is teszi lehetővé, hiszen a novella fókuszában az áll, hogy miként reagálnak hatalmuk bukására. Az elbeszélés a pince razziára várakozó közönségének felfüggesztett idejébe minden korábbinál jobban belesűríti a pokol és az alvilág utalásos megjelenítését. Az elbeszélés a hatalomnak, az erőszakos önkénynek kitett egyének szorongását, a szorongás pillanatát tartja ki. Ebben a pokolban immár annak tervezői is együtt főnek áldozataikkal. Az elkövetők nem lelkiismeretüktől félnek, hanem a felelősségre vonástól. Az elbeszélő nem törekszik az elkövetők szörnyetegként való ábrázolására, és az áldozatok ritka ellenállása is inkább az alkalmi okok és körülmények, nem pedig az elvekből következő hősiesség számlájára írható. Romlottságuk egyszerű emberi romlottság, gyávák, számítók, alattomosak, hazugok és képmutatók, de nem eltúlzott módon, valamiféle ördögi hübrisssel.

Az *Alvilági játékokra* általánosan is jellemző narrátori szerep és pozíció bemutatására talán a *Félelem* című novella a legalkalmasabb. Az elbeszélő ugyanis egyrészt instruktor, rendező, aki időt, teret igazgat, előremozdítja a cselekményt a szereplői nézőpontok váltogatásával, dialógusaik követésével. A szereplők sokszor jutnak szóhoz, egyenes beszédben megjelenő dialógusaik szervezik jelenetek soraként a narrációt. Ugyanakkor az elbeszélő nemcsak a szereplők beszédét közvetíti, hanem belső, kimondatlan tudatállapotaikat is. Ezt pedig nem a klasszikus narrátori eljárásokkal teszi, tehát nem belenéz a szereplők tudatába, s közvetíti azt belső monológként vagy szabad, átképzeléses beszéddel, hanem expresszív módon vetíti ki érzésvilágukat a környező tárgyi világba. Álljon itt egy Milossné és Finiász között zajló jelenet, melyben az elhagyott szerető nézőpontját követhetjük:

Ha olykor felkapta szemét a padlóról, amelynek szürke cementjében – mint egy magömlésben – egy megvalósulhatatlan világ ábrándjait kutatta, fémes csillogású tekintete Finiász tanácsjegyző szögletes, vérmes arcára kúszott, egy lélegzetnyi időre megállapodott rajta, majd sietve visszaereszkedett alvilági látomásai közé. Teste ilyenkor mintha hangot váltana, megperdült, nyaka kipirult, szép gyöngyfogai önfeledten kivillantak duzzadt, vörösre festett ajkai közül.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Uo., 295.

Az idézetben a szereplői tapasztalat, a szeretőben feléledő vágy, a másakra irányított csáberő összekapcsolódik a narrátor szólamával, mely az érzéki-érzelmi élményt olyan lírai, de egyben értelmileg hangsúlyozó nyelven szólaltatja meg, mely a szereplői tudathoz képest többlettudást takar. Az elbeszélői szólamnak ez a többlettudása néha még inkább felborítja a szereplői-elbeszélői nézőpont szóhoz jutásának arányát, s a szereplők egyikéhez sem köthető, a történet alakításához és követéséhez valójában nem is szükséges megfigyeléseket tesz, tudást közvetít. A következő részlet özvegy Veress Károlyné, a pincében hamis papírokkal rejtőző idősebb zsidó nő nézőpontjából indul ki, de aztán elszakad tőle, önállósodik, s voltaképp az özvegy teljes létezését átfogó, sőt e létezés történeti, egzisztenciális kereteit is reflektáló nézőpontot alkot:

Mint a föld, amely mélyebb rétegeiben megfogja és megrögzíti őskora történelmét, de felületének változatait órák alatt elfújja a szél, az öregasszony emlékezete megővta élete pliocén eseményeit, amelyek megkövesedve, sértetlenül álltak minden válságot, s amit tizenhét éves korában betéve megtanult, [...] azt egy szőnyi sérelem nélkül, létük régi pompájában, teljes alakjukkal, mint egy ásványgyűjteményt cipelte magával sírja felé, de porként elhullajtott minden újabb kori eseményt, s gyakran arról is elfelejtkezett, hogy idegen házban él, idegen emberek között, s egy paraszthajszálon múlik, hogy agyon nem lövik.<sup>26</sup>

Ez a megfigyelés nem képezi a jelenetben a szereplő önmagáról alkotott tudatának részét, és tulajdonképpen a karakter indirekt jellemzéséhez sem tartozik, de a jelenet drámai súlyának létrehozásában mégis fontos szerepet játszik, hiszen a történelmi kataklizma esetleges fordulatait egy teljes élet morálisan szilárd perspektívájából érzékelteti.

Az elbeszélői szólam önállóan, a szereplők nézőpontjától függetlenül is feladatának tekinti, hogy az elbeszélt világot szimbolikus, morális, egzisztenciális jelentések távlatába helyezze. Szuggesztív, látomásos írásmódja hasonlatokon és metaforákon át tágitja a pincelakók egyedi tapasztalatait a helyzet tétjének egyszerre történeti és metafizikai megragadásává:

Lassan telt az idő; úgy nyúlt el előttük, mint a hajótörött előtt a köröskörül parttalan tenger: ha egy-egy kimagasló perc hullámként a hátára kapta őket, a magasból is csak a láthatárig elnyúló idő dörgő pusztasága látszott. A lélekben mértani haladványban nőtt a félelem. Az időről az ember csak akkor vesz tudomást, ha kevés vagy sok van belőle, azaz, ha mértéktelenül elszaporodik, vagy hirtelen elfogy; ilyenkor helyét észrevétlenül egy más közeg foglalja el: a szorongás, amelynek áramlásában a lélek elveszti szemmértékét, tájékozódó képességét, köznapi súlyát, s éppoly tanácstalanul hánykolódik benne, mint a test, ha a levegőből váratlanul egy más, ismeretlen közegbe, egy ingovány álló iszapjába vagy egy folyó sodrába bukik.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Uo., 302.

<sup>27</sup> Uo., 327–328.

Az elbeszélés befejezésének kérdése, mely 1955-től egyben a ciklus vagy elbeszélés-gyűjtemény befejezése is lesz, külön említésre érdemes, hiszen a két, eltérő befejezés másféle hangsúlyokkal látja el a zárójelenetet. Az eredeti *Félelemben* az orosz katonák felbukkanását az elbeszélő csak külső szempontból, a két öregasszony nézőpontjából jeleníti meg. A jelenet, melyben az oltárkép előtt térdeplő Daniskáné a „felvilágba” kéredzkedik a „falon függő Krisztus-képet” szóltanul nézegető orosztól,<sup>28</sup> krisztusi, keresztény szimbolikával telített. Igaz ugyan, hogy az 1955-ös kiadású kötetben szereplő, megváltoztatott befejezésű *Félelemből* hiányoznak ezek a képek, viszont mégis visszacsempészi azt az 1948 karácsonyán íródott és az 1955-ös kiadástól kezdve az elbeszélés-gyűjtemény elejére emelt *Karácsonyest* metaforarendszerével. A *Felszállás az alvilágból* című szövegből átvett befejezésben ezzel szemben nagyobb szerep jut az orosz katonának: megszólal, méghozzá egyenes beszédben, majd egy kissé didaktikusnak ható jelenetben leveszi és elhajítja egy magyar kisfiú katonasapkáját, ezzel a nevelő szándékú gesztussal, az átélt borzalmak hatására kialakított humanista életbölcselettel igyekszik eltéríteni a kisfiút a katonaélet, így a háború fetisizálásától.<sup>29</sup>

Az *Alvilági játékok* eredeti, 1946-os kiadása a *Háború* című elbeszéléssel végződik. A további kiadásokból cenzúrázott szöveg különlegessége, hogy a történet megjeleníti, amint egy szovjet katona megerőszakol egy lányt. A *Háború* című elbeszélésben a szereplők és az események metaforikus hálózatba rendeződnek, ezáltal többletjelentést kapnak az események tényszerű rögzítéséhez képest. A két orosz katonát a szöveg már felbukkanásukkor a születő új élet iránti tisztelet, illetve az erőszak, a nyers, állatias nemi vágy együttes attribútumával mutatja be: „Géppisztolyukat némán ringatva, mint egy karon csecsemőt, hangosan lihegtek, szájuk sarkából egy vékony, csillogó nyálpatak ereszkedett le állukra.”<sup>30</sup> Ez a kettősség aztán az anyával és lányával való kettős jelenetben fonódik össze: míg egyikük az új élet születésénél egyedüli férfiként bábáskodik természetes szeméremmel, addig másikuk brutális módon, a nő testéhez és az intimtáshoz való alapvető szabadságát semmibe véve avatja azt be a nemi életbe.

Az egyik orosz katona, a derekán átkarolva, a házfelügyelőék tizenennyolcéves, szőke lányát a kijárat felé vonszolta. A másik, aggodalmasan összeráncolt homlokkal egy ágy fölé hajolt, amelyben a lány állapotos anyja a rémülettől vajúdni kezdett.<sup>31</sup>

A szülés és az erőszakos nemi aktus összekapcsolása a lány sikolyainak és az anya görcsös hánykolódásának egymásra vetítésében éri el tetőpontját: „A szakadozott, éles sikoltások felhallatszottak az udvarig. A házfelügyelő egy percre megállt befelé futtában: nem tudta eldönteni, hogy felesége, vagy lánya hangját hallja-e”.<sup>32</sup> A szim-

<sup>28</sup> DÉRY Tibor, *Alvilági játékok*, Szikra, Budapest, 1946, 123.

<sup>29</sup> A politikai üzenet megfogalmazásának szempontjából *A tanukban* még aktívabbak az orosz „felszabadítók”, hiszen a pincelakókat egy retorikai kérdéssel – mely egyben a dráma utolsó mondata – szembesítik az önmagukért cselekvés elmulasztásával, ily módon pedig történelmi felelősségükkel („Azt kérdezi, hogy miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?”) DÉRY, *A tanuk*, 193.

<sup>30</sup> DÉRY, *Alvilági játékok*, 1946, 127.

<sup>31</sup> Uo., 128.

<sup>32</sup> Uo., 129.

bolikusan egymás mellé helyezett két esemény megjelenítésének arányai egyenlőtlenek: míg a lány megerőszakolása a „színen” kívül történik, így sem az elbeszélés szereplői, sem az olvasók nem szemtanúi annak, hanem csak tudásuk alapján következtetnek annak megtörténtére, addig a szülésre az elbeszélés terében, „nyílt színen” kerül sor.

Az elbeszélés utolsó jelenetében Mari néni megmutatja az újszülött csecsemőt az orosz katonáknak, így próbálja szembesíteni őket tettüikkel, áttételesen pedig a háború pusztításának értelmetlenségével. A gesztus morális ítéletet fogalmaz meg a történet végén, ám ez az ítéletalkotás nem történelmi, politikai vagy társadalmi alapra támaszkodik, hanem az élet tiszteletének természeti elvét szegezi szembe az erőszakkal. A háború elítélése nem történelmi-politikai szempontból történik – noha abban, hogy éppen a korábban a hatalmat kiszolgáló házfelügyelő családja válik áldozattá, nem nehéz észrevenni az ideológiai értelmet –, s a tabutéma megsértése mellett valószínűleg ez a kevéssé osztályharcos magyarázat is ok lehetett az elbeszélés későbbi cenzúrázására.

Az *Alvilági játékok* elbeszélésciklus kompozícióját egyfelől keletkezésének és megjelenésének politikai kontextusa alakította, másfelől viszont az egyes darabjai a különböző szövegváltozatok ellenére is egységes szöveguniverzumot alkotnak. Az elbeszélésfűzér poétikáját a fogalmazás lírai sűrítése, pontosságra törő, de sokrétű jelentéstartományokat felidéző írásmód, a szereplői tapasztalatokat és tudatokat metaforikus jelentésrétegekkel kapcsolatba hozó, kihagyásos, utalásos, az olvasói képzeletet a kimondatlan, kitakart összefüggések kikövetkeztetésére ösztönző elbeszélésmód jellemzi. A kezdés és a befejezés változatai hangsúlyáthelyeződéseket hajtanak végre a mű metaforikus szerkezetében, ezzel együtt pedig a mű történelemmel kapcsolatos ideológiai állásfoglalásában. Az 1955-ös kiadással rögzült szöveg nyitánya és zárлата optimistább, és a háború korabeli hivatalos értelmezéséhez közelebb álló jelentéssel látja el Déry könyvét (lezáruló történelmi korszak, a társadalmi újrakezdés lehetősége). Ugyanakkor az *Alvilági játékok* ennek ellenére is tartózkodik a történelmi esemény közvetlen politikai-morális értelmezésétől, s a társadalmi-történelmi tanulságok megfogalmazása helyett a történelmi esemény alakításában részes vagy azt elszenvedő emberek viselkedésének szimbolikus, transzcendens, természetelvű etikai jelentéseit vizsgálja.